

Zu Michael Lingner, Analyse der Preisgabe künstlerischer Autonomie und der Perspektive ihrer Wiedergewinnung

Lingners Forderung, dass die Auswahlverfahren und Selektionsprozesse in der Kunst Teil der künstlerischen Praxis sein sollten, halte ich für so nötig wie richtig und vor allem auch möglich. Ich teile Lingners Befürchtung, dass durch die gegenwärtige Art der Auswahlverfahren die Kunst bedroht ist. Lingner macht deutlich, dass in den Auswahlverfahren nicht nur das einzelne Künstlerschicksal betroffen ist, sondern die Kunst in ihren Möglichkeiten und ihrer Zukunft selbst gefährdet ist. Lingners Ausweg ist die Forderung, die Auswahlverfahren selber zum Bestandteil der künstlerischen Arbeit zu machen. So ist Lingners Text auch programmatisch zu verstehen und impliziert die Handlungsanweisung:

„Ändert die Auswahlverfahren und macht sie zum Bestandteil der künstlerischen Praxis!“

Aber, so ließe sich sofort einwenden: Irgendwie muss man doch auswählen, natürlich ist das nicht immer einfach, manchmal gibt es Härtefälle, es ist schon ärgerlich, wenn man einen Bewerber in einer Jury nicht durchsetzen konnte und manchmal gibt es wirklich zu wenig Spielraum, aber wie soll man das denn ändern? Davon habe ich überhaupt keine Vorstellung, wie das aussehen könnte, was soll das eigentlich sein, ein künstlerisches Auswahlverfahren? Wo gibt es denn so etwas, die künstlerische Arbeit soll doch gerade ausgewählt werden, wie kann die künstlerische Arbeit denn dann Bestandteil des Auswahlverfahrens sein? Das bringt doch auch gar nichts, gibt es dann keine Härtefälle oder kann man dann jede förderungswürdige Kunst finanzieren? Die Vergabeverfahren sind schon zweifelhaft, welche Alternativen, außer der eines Marktes kann es denn geben? Wie Jurys aussuchen, ist nicht nachvollziehbar, aber das, was Künstler machen, versteht man doch auch oft nicht, was wäre denn dadurch gewonnen, wenn künstlerisch ausgewählt werden würde?

Es gibt viele Möglichkeiten, auf Lingners Forderung stumpf zu reagieren. Lingners Überlegungen müssen nicht einmal auf Ablehnung stoßen, sie könnten durchaus auf Zustimmung treffen, doch wird dies oft bestenfalls ein nickendes Schulterzucken sein, und so bleiben erhebliche Zweifel, ob sich die Auswahlprozesse in der Kunst entscheidend ändern und sie selbst zum Teil der künstlerischen Praxis werden. Auch Lingner selbst spricht von

einem Ideal. Was mich interessiert ist Lingners Forderung und zwar nicht als Ideal, sondern in seiner möglichen konkreten Umsetzung. Ich denke Lingners Forderung ist für die Kunst richtungsweisend, aber seine Forderung ist an der Umsetzung zu messen, wenn sie nicht nur ein Ideal fordert, sondern zu einer geänderten künstlerischen Praxis führt. So will ich im Folgenden zum einen Überlegungen und Beispiele zu konkreten Schritten, ersten Aufgabenfeldern und Orten für diese künstlerische Praxis vorstellen. Zum anderen möchte ich auf die einschneidenden *Folgen* künstlerischer Auswahlprozesse hinweisen und so zu einer konkreten Umsetzung beitragen.

Folgen künstlerischer Auswahlverfahren

Sowohl den Widerständlern, die den Sinn und die Möglichkeiten von künstlerischen Auswahlverfahren bezweifeln, als auch den Befürwortern dieser neuen Praxis muss von Anfang an auf die Folgen dieser neuen Praxis hingewiesen werden. Wie diese Praxis aussieht und welche Folgen sie haben wird, ist dabei zunächst nicht wichtig, dies wäre ja auch erst das Ergebnis dieser neuen Praxis. Aber, dass sich die Kunst und ihr gesamtes künstlerisches Feld durch künstlerische Selektionsprozesse grundlegend verändert, darüber muss man sich Klarheit verschaffen. Zum einen lässt sich aus der radikalen Veränderung der Kunst der Grund für den Widerstand herleiten und zum anderen müssen sich die Befürworter fragen, ob sie denn der Veränderung der Kunst durch die künstlerischen Auswahlverfahren gerecht werden.

Die Folgen sind in Lingners Forderung impliziert. Lingners Forderung geht weit über die Auswahlverfahren hinaus. In ihr ist ein Bruch mit der gängigen Kunst versteckt. Man muss sich nicht nur vergegenwärtigen, dass künstlerische Auswahlverfahren eine veränderte Kunst mit sich bringen, sondern vielmehr wird die Kunst, durch die Selektion bestimmt. Um eine Selektierung kommt man in der Kunst nicht herum, und in der Forderung nach anderen, künstlerischen Auswahlverfahren sehe ich den verborgenen Aspekt, die verdeckte Hypothek und Chance, dass die Möglichkeiten der Kunst durch die Art und Weise des jeweiligen Selektionsverfahren bestimmt sind. So wie die Kunst ausgewählt wird, so fällt auch die Kunst aus. Dem Auswahlverfahren selbst kommt konstituierende Funktion zu. Schon allein deswegen bedarf das Auswahlverfahren besonderer Aufmerksamkeit, einer öffentlichen Diskussion und künstlerischen Auseinandersetzung. Dass die künstlerische Arbeit tatsächlich bei den Selektionsprozessen anfängt ist in der künstlerischen Praxis eine durchaus gängige Einsicht und hat

in der Konzeptkunst seine deutlichste Formulierung gefunden. Lingners Forderung nach künstlerischen Auswahlverfahren setzt jetzt da an, wo die bisherige Praxis längst beendet war. Es geht nicht um die Auswahlentscheidung und Verfahren in der Arbeit eines Künstlers an seinem Werk, sondern um die künstlerischen Verfahren bei der Auswahl von Werken, Projekten, Personen und Positionen. In künstlerischen Auswahlprozessen werden nicht mehr Elemente der Auswahlmenge verhandelt, sondern das *wie* des Auswahlverfahrens, wie die Beteiligten auswählen, steht zur Disposition. Dies wird zu einem Auswahlverfahren 2. Ordnung. Es wird nicht mehr nur zwischen den Personen oder ihren Werken gewählt, sondern zwischen Auswahlverfahren.¹ Die Veränderung der Art und Weise der Auswahlverfahren ist nicht nur einfach ein anderes Auswahlverfahren, sondern hat weitreichende Folgen über das Verfahren hinaus. Sie verändert die künstlerische Produktion, die Rollen der beteiligten Personen, die anderen Bereiche im Feld der Kunst und führt zu neuen Fragen und Aufgaben.

Produktion

Es ist fraglich, ob sich der Gegenstand der Arbeit der Künstler noch aufrecht erhalten lässt, ob nicht die Arbeit an Bildern, Videos, Installation, Performances, künstlerischen Werken im weitesten Sinne, der Arbeit an der Art der Organisation und Transaktion der im künstlerischen Feld beteiligten Personen weicht. Die Frage nach dem Verhältnis, in dem das gängige, konventionelle Werk und der singuläre Künstler zu dem künstlerischen Auswahlverfahren stehen, ist dann eine Frage der zukünftigen künstlerischen Praxis. Warum wird das Auswahlverfahren nicht zum Selbstzweck? Die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Elementen des Auswahlverfahrens und der Art des Verfahrens könnte dann eine künstlerische Fragestellung sein, die zum Beispiel vergleichbar mit dem bildnerischen Figur-Grund-Problem eine künstlerische Antwort erfahren sollte.

¹ Lingner hat ja nur zu deutlich gemacht, dass sich die Verfahren noch nicht einmal auf dem Niveau von Lotterien bewegen. Ich meine vor allem auch deswegen nicht, weil eine Lotterie das Zusammenwirken der Beteiligten Teil der Inszenierung ist.

Präsentative Verfahren

War die Wahl von Werken oder Künstlern das Ausgangsproblem, so könnte man meinen, dass sich bei Auswahlverfahren 2. Grades das Ausgangsproblem wiederholt, nur dass jetzt zwischen den Auswahlverfahren zu wählen ist. Es geht jetzt nicht darum, dass man zwischen den Auswahlverfahren entscheidet, sondern um die gestalterische und präsentative Lösung des Selektionsproblems. Es geht nicht mehr um die Frage, wer oder was aus der Menge der Werke, Positionen und Künstlern ausgewählt wird, sondern das Verfahren selbst ist Teil der Gestaltung. Durch die neue künstlerische Praxis wird das Wie des Wählens in den Fokus gerückt, gestaltet, transparent gemacht und gezeigt. So wäre hier eine Perspektive angedeutet, wie aus der Kunst Lingners Forderung nach einem transparenten Charakter der Verfahren entsprochen werden kann.

Aufgaben und Rollenverteilung

Die Position und Aufgabe der Juroren und Auswahlkommissionen rückt in ein ganz anderes Licht, und es ist fraglich, ob sich ihre „Rollen“ noch aufrechterhalten lassen. Wie nennt man diejenigen, die die neuen Verfahren „konzipieren“?

Feld der Kunst

Veränderte Auswahlverfahren verändern nicht nur die künstlerische Arbeit, sie führen auch zu einer Veränderung des gesamten künstlerischen Feldes und bringen zum Beispiel eine andere Lehre, Präsentation, Rezeption, Form von Öffentlichkeit und gesellschaftliche Funktion mit sich. Dies klingt zunächst sehr allgemein und kann hier auch nur grob angedeutet werden. Wie dies konkret ausfällt wäre die Aufgabe eines umfassenden praktischen Forschungsprojektes, das mit der neuen künstlerischen Praxis durchaus identisch sein kann. Über die weiterreichenden Konsequenzen für das gesamte Feld der Kunst muss man sich von Anfang an bewusst sein, wenn man sich auf eine Änderung der Selektionsverfahren ernsthaft einlässt und mit dem Willen nach praktischen Konsequenzen und Umsetzungen angeht. Welche Fragen und Formen das in den einzelnen Bereichen annehmen könnte, werde ich kurz skizzieren.

Lehre

Auswahlverfahren 2. Ordnung stellen die herkömmliche künstlerische Praxis und Produktion in Frage und daraus ergibt sich eine neue Ausrichtung auf die Lehre.

An der Lehre wird deutlich, wie wichtig es ist, das gesamte künstlerische Feld im Blick zu haben, wenn man die Auswahlkriterien verändert. Welchen Sinn macht es, künstlerische Auswahlprozesse einzuführen, wenn man vorher oder nachher doch nur mit der Herstellung von ästhetischen Objekten im weitesten Sinne beschäftigt ist. Wie verhalten sich bisherige Ausbildungsinhalte? Lässt sich zum Beispiel die neue Praxis aus dem bildnerischen Gestalten ableiten? Auf welche Art gibt es eine Hinführung zu dieser scheinbar kunstfernen neuen künstlerischen Praxis? Die besonderen Möglichkeiten der Lehre werde ich später noch einmal darstellen.

Rezeption und Öffentlichkeit

Das Verhältnis von Produzent und Rezipient ist zu klären. Lingner sagt, dass der Künstler zum Subjekt nicht zum Objekt der Auswahlverfahren wird. Was passiert mit dem Rezipienten? Bis jetzt wird der Rezipient vor vollendete Tatsachen gestellt.

Könnte oder müsste er nicht auch Teil des Auswahlverfahrens sein? Eine Vermittlung, im Sinne eines Museumspädagogischen Dienstes etc. erscheint mir dann hinfällig. Das Auswahlverfahren selber ist die Vermittlungssituation.

Ausstellung – Forum

Die Form der Präsentation dieser künstlerischen Praxis stellt weitere wichtige Aufgaben. Wie zeigt sich diese künstlerische Praxis überhaupt? Den öffentlichen Ort der Verhandlung von Auswahlverfahren könnte man als Forum bezeichnen, dessen Konzeption Bestandteil künstlerischer Arbeit wäre. Wie präsentiert, transportiert man das Ergebnis dieser Foren? Wie gestaltet sich die Darbietung ihrer Historie? In welchem Verhältnis steht diese Darbietung zu den vergangenen Prozessen des jeweiligen Forums? Eine Dokumentation erscheint mir als eine unzureichende Form. Museen bekommen eine neue, vermutlich auch künstlerische Aufgabe.

Funktion und Gesellschaft

Kunst, die nicht mehr primär Werke produziert, stellt jetzt nicht mehr einen Wert dar, der auf einem Markt gehandelt wird oder als Kulisse für gesellschaftliches Spektakel dient. Diese Kunst hätte ihre Aufgabe dann in der Gestaltung des Zusammenwirkens der an dem jeweiligen Verfahren beteiligten Personen, in der Entwicklung und Erforschung des Selektionsproblems. In dieser Aufgabe läge der gesellschaftliche Wert dieser künstlerischen Praxis. Im Bereich der Kunst werden Selektionsprozesse dann sowohl praktisch als auch exemplarisch modelliert. Hier werden Wege vorgezeichnet, die auch in gesellschaftlichen Zusammenhängen gangbar sind. Mit dieser Ausrichtung könnte Lingner auch das Ausgangsproblem, die Ökonomisierung der Kunst, auf eine zweite Art angegangen sein. Nicht nur die Mittel würden auf eine andere Art und Weise verteilt, auch hätte Kunst einen neuen gesellschaftlichen Wert, da sie als Entwicklungsfeld für gesellschaftliche Fragestellungen eine gesellschaftliche Funktion außerhalb der Kunst übernimmt.

Widerstände

In den Folgen ist die radikale Veränderung des Selbstverständnisses der Kunst durch künstlerische Auswahlverfahren deutlich geworden und hier ist der Widerstand gegen künstlerische Auswahlverfahren zu finden. Mit der jetzigen Kunst ist eine Arbeit an den Auswahlprozessen nicht vereinbar. Die gegenwärtige Kunst entspringt der Programmatik einer autonomen Kunst. Nach dessen Selbstverständnis geht es in der Kunst nur um die Kunst. Kunst ist Kunst, alles andere ist alles andere. Wurde die Frage, „Kann die Kunst die Welt verändern?“, von einem autonomen Kunstverständnis schon deswegen verneint, weil es für keine relevante Frage gehalten wurde bzw. für eine Frage über deren Verneinung sich die autonome Kunst konstituieren konnte, kann man mit einer Kunstkonzeption, der künstlerische Auswahlverfahren zugrunde liegen, sagen, Kunst operiert in der Welt. Beruhte autonome Kunst auf dem Paradox, dass sie im Grunde noch nicht einmal eines Publikums bedurfte, wird jetzt das Handeln des Publikums, also aller an der Kunst beteiligten Personen, zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit. Kunst produziert nicht mehr für sich stehende Werke, sondern gestaltet die Beziehung und das Handeln der an ihr beteiligten Personen und bietet ihr Zusammenwirken dar.

In dem autonomen Kunstverständnis ist der Widerstand gegen künstlerische Auswahlverfahren begründet. Erstens weil man nicht gegen ein neues Genre wäre, sondern weil sich durch künstlerische Auswahlverfahren die künstlerische Arbeit und Produktion, das gesamte künstlerische Feld und die Rollenverteilung in der Kunst derart verändert wären, dass sie mit einem autonomen Grundverständnis unvereinbar sind. Wie schon gesagt, mit künstlerischen Auswahlverfahren wäre die Kunst mit der Werkproduktion nicht beendet, sondern sie wird durch die Art des Auswahlverfahrens begründet. Vielleicht bedarf sie auch keiner Werkproduktion oder Werke mehr. Der Künstler bleibt auch nach der Beendigung des Werkes für dessen Geschicke verantwortlich und die Rolle und Aufgabe des Jurors oder Kurators wäre hinfällig bzw. völlig neu zu definieren. Zweitens muss das autonome Kunstverständnis sich noch nicht mal seine Pfründe sichern oder eine anstehende „Revolution“ verhindern wollen. Für eine autonome Kunstkonzeption macht es keinen Sinn, die Auswahlprozesse zum Bestandteil der künstlerischen Praxis zu machen, sie liegen einfach außerhalb ihres künstlerischen Zuständigkeitsbereiches.

Lingner hat gezeigt, dass gerade die Auswahlverfahren der autonomen Kunst die Kunst in die Krise führen und gefährden. Diese bedürfen deswegen einer Änderung, und dieses ist aber aufgrund des vorherrschenden Kunstverständnisses einer autonomen Kunst nicht zu erwarten. Die Aporie der autonomen Kunst ist es, dass für sie künstlerische Auswahlverfahren keinen Sinn machen und dass diese Haltung selbst aus einer schöpferischen Selektionsweise abgeleitet ist. Habe ich oben die These aufgestellt, dass die Kunst durch die Art ihres Auswahlverfahrens bestimmt ist, so lässt sich zeigen, dass auch das autonome Kunstverständnis in einer Selektionsweise begründet ist. Auch der autonomen Kunst ging ein Selektionsprozess voraus: Das Bürgertum sammelte Kunst. Die feudalen, enzyklopädischen Sammlungen wurden aufgelöst. Aus einem vorgefunden Bestand wurden sammelnswerte Objekte ausgewählt und zusammengetragen. Das Bürgertum gründete Spezialmuseen und schaffte eine neue Klasse von Museumsobjekten. Die Naturfundstücke kamen ins Naturkundemuseum, die Reisebringsel kamen ins Völkerkundemuseum, die wissenschaftlichen Instrumente ins Technikmuseum. Nicht alles, was bisher als Kunst galt, ist es Wert, als Kunst bezeichnet zu werden, dieses kommt nur noch dem autonomen Einzelwerk zu. Skulptur und Malerei erhalten den Status von Kunst und kommen ins Kunstmuseum. Dort werden sie wegen ihrer ästhetischen Substanz gesammelt².

² Vgl. Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Die gegenwärtigen Auswahlverfahren müssen nicht als gegeben angesehen werden, auch sie sind gestaltet und können somit auch anders, künstlerisch modelliert werden. In diesem künstlerischem Prozess liegt ein wichtiger kulturpolitischer Aspekt. Eine Veränderung oder ein Beibehalten der Auswahlverfahren ist immer mit der Wahl eines Kunstverständnisses verbunden. Dies setzt die Auswähler bei Vergabeverfahren in die Pflicht, sich Klarheit darüber zu verschaffen, auf welches Kunstverständnis man referiert und gibt den Verteilern der kulturellen Mittel eine ganz andere Rolle und Gewichtung. Da die Auswahlverfahren erstens eine gesellschaftliche Relevanz haben können, und weil zweitens die Art und Weise des Auswahlverfahrens die Kunst konstituiert, ist die Forderung nach künstlerischen Auswahlverfahren nicht nur an die Kunst, sondern eben auch an die Kulturpolitik gerichtet.

Zwar haben manche Künstler ihre Ateliers verlassen oder ihre Arbeit nicht mehr auf die Produktion von Einzelwerken gerichtet oder sie haben an Präsentationsformen gearbeitet oder das Publikum mit einbezogen. Der Werkbegriff wurde erweitert, aber die autonome Grundkonzeption blieb erhalten. Wenn man weiß, wie sinnvoll und produktiv die Konstruktion einer autonomen Kunst für die Entwicklung der Kunst war, so stößt sie in der Forderung nach künstlerischen Auswahlverfahren, die ihr Fortbestehen sichern sollen, auf ihre Grenze und erscheint als Ideal. Eine zu Grunde liegende autonome Kunstkonzeption wird nicht zu einer Umsetzung künstlerischer Auswahlverfahren beitragen, noch ist das Feld der autonomen Kunst so bestellt, dass die anderen Bereiche des jetzigen künstlerischen Feldes einem Wandel der Auswahlverfahren gerecht werden und diese auffangen könnten. Dies ist von einer neuen künstlerischen Praxis, den künstlerischen Auswahlverfahren, die ein neues künstlerisches Feld mit sich bringt, zu leisten. Will man denn der These folgen, dass Kunst durch ihre Selektionsverfahren bestimmt wird, dann kann man sagen, dass die Kunst in diesem Selektionsverfahren auch beschränkt ist, ihre eigenen Grenzen hat und dass sich die Realisate des jeweiligen Selektionsverfahrens nicht grundlegend unterscheiden.

Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Menschenfresser

Will man nun durch andere, künstlerische Auswahlverfahren den Beschränkungen und dem Niedergang der gegenwärtigen Kunst entgehen, so muss man sich auch Fragen, in wie weit man sich nicht immer noch auf die auto-

nome Kunst bezieht. Oben habe ich schon angedeutet welchen Fragen und Aufgaben an die neue Praxis zu richten sind. Abschließend möchte ich einige neue Begrifflichkeiten, Aufgaben und Wirkungsfelder, die sich ergeben könnten oder sollten und zum Teil aus meiner eigenen künstlerischen Praxis stammen, kurz vorstellen und damit andeuten, welche Handlungsräume sich durch und für künstlerische Auswahlverfahren ergeben.

Arbeitsform

Künstlerische Auswahlverfahren arbeiten an der „Arbeitsform“. Wie sich das Verhältnis Künstler – Betrachter, Betrachter – Vermittler, Künstler – Kurator usw. durch künstlerische Auswahlprozesse verändern, sind Fragen der Arbeitsform. Wie kooperieren und wirken die an den Verfahren beteiligten zusammen? Wie werden die Aufgaben verteilt, verändert, aufgehoben? Wie wird diese Rollenverteilung dargeboten? Die Form des Kooperierens der einzelnen Aufgabenbereiche spielte in der autonomen Kunst keine Rolle. Der Künstler stellt das Werk her. Der Kurator wählt es aus, der Betrachter schaut es an. Die Art und Weise des Kooperierens und die Abhängigkeiten wurden nicht thematisiert, erörtert, transparent gemacht, geschweige denn exponiert. In der Programmatik der autonomen Kunst wird sie notwendig verdeckt. Kuratoren, Galeristen, Museumsdirektoren, Jürs, Öffentlichkeit tauchen nicht als produktive Bestandteile der Kunstproduktion auf. Auf der Ebene der Arbeitsform zeigt sich die Qualität des Zusammenwirkens. Über die gestaltete Arbeitsform könnten mit einmal Kooperationsbeziehungen deutlich werden, die eben vorher gerade verdeckt wurden oder vielmehr verdeckt werden sollten.³ Die Arbeitsform wäre Vermittlungsform und die Transparenzbedingung die Lingner fordert. Zudem ließe sich über die Arbeitsform ein Zurückfallen in die alten Strukturen vermeiden, die die Bedingungen der Kunst nicht in die künstlerische Praxis mit einbeziehen und die Kunst mit der Fertigstellung des Werkes als abgeschlossen ansehen.

³ Wichtige Perspektiven liefert auch Stefan Heidenreichs Darlegungen über die Bühnen der Kunst und die Rollenverteilung ihrer Inszenierungen. S. Heidenreich: Was verspricht die Kunst?, Berlin 1998.

Labore I

Lingner schiebt der Kunst Experimentcharakter zu. Die Auswahlverfahren selber zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, würde die künstlerischen Anstrengungen von der Produktion im Atelier zum Experiment in einem „Labor“ verlagern. Ich nenne es „Labor“, weil es Versuche sind, die wie wissenschaftliche Experimente nach ihrer erfolgreichen Erprobungsphase auch außerhalb der Forschung in einer lebensweltlichen Praxis angewendet werden können. So treten Kunst und Leben in ein neues Verhältnis. Die autonome Kunst konstituierte sich noch notwendig durch die unterschiedliche Weise der Trennung zum Lebensbereich und konnte dadurch auch ihre außerkünstlerische Folgenlosigkeit postulieren. Mit Lingner sind die Auswahlverfahren als Teil der künstlerischen Praxis zu begreifen, führt die Kunst nicht nur dazu, sich selbst zu bestimmen und zu orientieren, sondern beinhaltet auch Möglichkeiten, wie Kunst exemplarische, nicht symbolische, sondern praktische Lösungen für gesellschaftliche Fragestellungen geben kann. So hat die Kunst als Forschungsfeld für gesellschaftliche Problemstellungen einen ganz neuen gesellschaftlichen Sinn und Wert.

Labore II

Abschließend möchte ich Fragen, wie sich Lingners Forderung umsetzen lässt und wo diese „Labore“ zu finden sind? Das Auswahlverfahren, als neue künstlerische Praxis zu verstehen, führt zu Veränderungen in anderen Bereichen wie den Museen oder Akademien. Oder anders gefragt: In welchem Verhältnis sieht Lingner seinen Text zu der neuen künstlerischen Praxis? In welcher Beziehung steht die Analyse dieser Verfahren zu ihrer möglichen Praxis? Anders gesagt, mit der Forderung an die Kunst, sich selbst zu bestimmen, ist der Autonomiebegriff der Moderne entscheidend infrage gestellt, was aber auch eine Veränderung in anderen Bereichen der Kunst nach sich zieht. Besonders wichtig und Erfolg versprechend erscheint mir hier die Lehre: Müsste nicht die Kunsthochschule selbst schon eins von den oben genannten Laboren sein? Wie sieht ein Studium aus, das auf diese erweiterte künstlerische Praxis hin ausgerichtet ist? Von den wichtigen Bewertungssituationen im Studium, von der Aufnahme bis zum Diplom sind die Studenten ausgeschlossen. Wie sieht eine Lehre aus, die mit der Kunst, die auf Werkproduktion ausgerichtet ist, bricht? Was ändert sich an der Rolle des Kunstprofessors? Nun ist nicht zu erwarten, dass sich eine ganze Kunsthochschule umstrukturiert. Zu sehr sind diese auch noch von alten

Autonomievorstellungen durchsetzt. Ein neues Fach bzw. ein neuer Forschungsbereich müsste doch möglich sein oder Michael Lingner?

Matching

Am Beispiel meiner eigenen künstlerischen Praxis möchte ich hier kurz auf die Modellierung der Auswahlverfahren der artgenda 2002, einer Biennale junger Kunst aus dem baltischen Raum, in Hamburg verweisen. Als Mitglied der Concept Conference entwickelte ich die kuratorische Idee, den Kurator zu streichen und durch ein „Matching“ zu ersetzen. Das Konzept für die artgenda 2002 war „Paten und Projekte“ in der das „Matching“ sowohl die Patenprojekte als auch die an ihnen beteiligten Künstler ermittelte. Paten waren Personen, Gruppierungen oder Institutionen des kulturellen Lebens der einladenden Stadt. Paten müssen nicht über eigene Räume verfügen. Sie sind keine „Hausmeister“, sondern entwickeln erste Projektideen. Die Projekte bilden den Handlungsrahmen für eine Kooperation zwischen den verschiedenen baltischen Künstlern und den Hamburger Paten. Jeder Künstler sollte in mehrere Projekte eingebunden sein, die er in Zusammenarbeit mit den anderen Künstlern und Paten weiterentwickelte und realisierte. Die Auswahl der Künstler und Projekte ergab sich aus dem „Matching“: In jeder der teilnehmenden Städte existierte ein Künstlerpool, der weitestgehend aus allen Hochschulabgängern im Alter bis um die 30 Jahre bestand. In der gastgebenden Stadt gab es einen Pool mit Projektideen der Hamburger Paten. Die Aufgabe der Concept Conference bestand darin zunächst die Ausschreibungs- und Werbungsphase zu moderieren und dann die eingereichten Projektideen der Hamburger Kulturschaffenden auf ihre Projekttauglichkeit zu prüfen. Reine Supportangebote bzw. Paten, die nur ein eigenes Werkinteresse verfolgten, von weiteren Künstlern eine rein unterstützende Mitarbeit verlangten und nicht dem Kooperationsaspekt entsprachen, wurden aussortiert. Diese Vorprüfung ist selber nicht als eine kuratorische Auswahl verstanden worden. Die eigentliche Auswahl trafen die Künstler und Paten in einem „Matchingprozess“ selbst. Künstler und Paten nahmen nach Sichtung der jeweiligen Informationen (durch reisende „Messenger“ zusammengetragenes Material im artgenda Archiv und ins Netz gestellte multimediale Projektdarstellungen) miteinander Kontakt auf und prüften in einer ersten intensiven, kommunikativen Arbeitsphase die Möglichkeiten einer Kooperation. Künstler, die mit mehreren Projekten in Kontakt waren und sich mit den Paten auf eine Zusammenarbeit einigen konnten, wurden eingeladen. Projektideen, die nicht genügend teilnehmende Künstler hatten, wurden nicht realisiert. Bei der artgenda 2002 trat an die Stelle des klassi-

schen Kurators und seiner subjektiven Vorlieben und Kriterien eine kuratorische Idee, eine Idee wie man das Kuratieren gestalten kann. Die Concept Conference moderierte das Matching und wertete die Kontakte zwischen Künstlern und Projekten aus, griff aber nicht in die Entscheidungen ein und verfolgte keine gängigen Kuratoreninteressen. „Paten und Projekte“ und „Matching“ bildeten eine Infrastruktur, die den Anspruch der Biennale auf kulturellen Austausch ernst nahm, und waren eine produktive Alternative zu einem auf dem herkömmlichen Autonomiebegriff beruhenden, infizierten und für Biennalen doch recht untauglichen Ausstellungswesen⁴.

Anamnese

Durch die Veränderung der künstlerischen Praxis abgeleitet Handlungsaufforderungen darf man kein perfektes Auswahlverfahren erwarten. Sicherlich ist auch ein Matching nicht frei von Nebenwirkungen bzw. falschen Erwartungen. Die Forderung nach künstlerischen Auswahlverfahren zur Behebung der Missstände in der Kunst und zur Ermöglichung ihres Fortbestehens führt noch kein ideales Verfahren herbei, und dieses ist auch nicht anzunehmen, noch zu fordern. Zudem besteht die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis. Die Veränderungen der künstlerischen Praxis sind aus theoretischen Überlegungen abgeleitet und gehen in eine Handlungsaufforderung über. Die hier zu vermutende gegenseitige Durchdringung von Theorie und Praxis ist weiter zu untersuchen, es liegt nahe, auch die theoretischen Analysen und Impulse als Teil der Praxis anzusehen. So könnte eine Anamnese ein wichtiger Bestandteil der zukünftigen Praxis von Selektionsprozessen sein. Jedes Auswahlverfahren ist nicht frei von Nebenwirkung. Eine generelle Analyse von vorhandenen oder zukünftigen künstlerischen Auswahlverfahren ist zu fordern. Über eine Anamnese sollte man sich zumindest über mögliche Folgen im Klaren sein. Neben den groben Verstößen, die im Rahmen der jeweiligen Auswahlverfahren getätigt werden, ließe sich formal analysieren, was die jeweiligen (bekannten) Verfahren „anrichten“. Diese Anamnese muss ihren formalen und nicht exponierten blinden Fleck nicht notwendig erfolgreich bekämpfen. Vielmehr wäre zu analysieren, welches Auswahlverfahren welche Folgen und blinden Flecken mit sich bringt. Von Auswahlverfahren der zweiten Ordnung wäre zu erwarten, dass sie eine Exposition dieser blinden Flecken als Bestandteil und Qualität des Verfahrens anstreben.

⁴Vgl. auch „Biennalen im Dialog – Austausch oder globaler Inzest?“ 2. Biennalekonferenz Frankfurt. Kunstforum No. 161.